

Article

« Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain »

Emmanuel Bouju

Études françaises, vol. 44, n° 1, 2008, p. 9-23.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/018160ar>

DOI: 10.7202/018160ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Forme et responsabilité.

Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain

EMMANUEL BOUJU

En liant étroitement la notion d'engagement au qualificatif « littéraire », il s'agit de la penser à la suite, mais aussi à l'écart de la « littérature engagée » que Sartre a contribué à définir : la possibilité d'un usage différent de la notion se fonde en effet selon moi sur un déplacement, particulièrement sensible à l'époque contemporaine, de la logique pragmatique de l'engagement — depuis le modèle de la socialisation et la politisation de la littérature (par extériorisation de ses fins) — vers celui de l'exercice d'une responsabilité et la sollicitation d'une reconnaissance réglées strictement sur l'échange littéraire, et opérant néanmoins comme modèle éthique général. Ce faisant, je situe volontairement cette réflexion autant dans la tradition barthésienne d'une « morale de la littérature » que dans l'idée de la « littérature engagée¹ » — pour mieux évoquer la nécessité d'un réemploi du terme d'engagement à l'intérieur même d'une pensée politique du littéraire.

Dans un article antérieur², j'ai essayé d'illustrer cette idée à partir d'une formule, *misi me*, employée par Primo Levi dans *Si c'est un homme*, au moment où le déporté enseigne à son ami français un fragment du chant d'Ulysse de Dante : « *misi me per l'alto mare aperto* » (que

1. Sur cette double tradition, je renvoie à l'excellent article de Benoît Denis : « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dir.), *Formes de l'engagement littéraire (xv^e-xxi^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, p. 102-117.

2. Emmanuel Bouju, « Geste d'engagement et principe d'incertitude : le “*misi me*” de l'écrivain », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005, p. 49-59.

l'on pourrait traduire par : « je me suis engagé sur la haute mer ouverte »). Ce que j'ai appelé « le *misi me* de l'écrivain » symboliserait ainsi un geste d'engagement — entre promesse et pari — reconnaissable à la fois comme texte et comme acte — à l'exemple de l'entreprise générale de transcription de l'expérience historique effectuée par Primo Levi au retour des camps. On trouve, dans cette expression, un mouvement qui rappelle à la fois l'« embarquement » pascalo-sartrien (voire camusien) et le souci particulier d'une forme de communication dont la langue garde trace³ : le risque encouru est celui de la mise en gage, dans l'écriture, de sa propre intégrité ; et le texte « commis » (soit : écrit et publié) se donne comme « geste » au sens de « *res gesta* » : une chose qui vaut en tant que « prise sur soi », soutenue, prise en responsabilité⁴. Et de façon significative, c'est paradoxalement dans l'emploi hyperlittéraire d'une citation (la traduction et le commentaire d'une citation de Dante reprenant lui-même Homère) que Primo Levi trouve à définir le plus précisément le lieu et le sens de son embarquement immédiat, si je puis dire, dans l'histoire — annonçant ainsi un enjeu rhétorique essentiel de l'engagement contemporain.

Voilà donc ce sur quoi je voudrais continuer ici de réfléchir : l'idée d'un engagement proprement « littéraire » permet de reconnaître en littérature une articulation particulière entre modèle éthique et modèle esthétique, fondée sur l'instauration d'une autorité textuelle complexe et ambiguë — car à la fois ouverte au pari de l'imputabilité et de la réfutabilité, et assurée malgré tout par ses options formelles et rhétoriques d'exercer, discrètement et pourtant sensiblement, un pouvoir conditionnant.

Or, ce mode d'engagement se lie, à mon sens, plus particulièrement à l'ambition d'une transcription fictionnelle de l'histoire — laquelle opère souvent sur le mode d'une figuration textuelle du mouvement par lequel l'écrivain, depuis une position initialement « désengagée »,

3. Comme je le signalais dans cet article, le verbe latin *se mittere*, que reprend l'italien, a donné la racine de la « promesse » (*pro-missa*), mais aussi celle du « *compromis(s)o* » espagnol, portugais ou italien, ou encore du *commitment* anglais ; ces mots sont formés sur l'adjonction au verbe *mittere* des préfixes *cum* / *cum pro*, qui traduisent la protension et la communication propres au mouvement d'engagement. L'acte de mise en gage lie ainsi le présent à la sanction de l'avenir et le sujet au jugement d'autrui ; il est à la fois force inchoative et coercitive — le réfléchi du *misi me* insistant quant à lui sur l'impulsion volontaire de l'engagement personnel.

4. Qui « ouvre la sphère de l'*èthos* », pour reprendre les mots qu'emploie Giorgio Agamben dans « Notes sur le geste », *Moyens sans fins : notes sur la politique* (trad. de Daniel Loayza), Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », 2002, p. 68.

vient à s'exposer au monde en assumant un jugement d'autorité sur son histoire. Et, comme je voudrais l'évoquer, cette ambition me semble connaître, depuis le dernier quart du vingtième siècle, un regain d'actualité — tout en s'accompagnant d'une posture ironique propre à notre modernité. Sans entrer dans les détails de cette gestuelle publique d'une écriture en liaison et en conflit avec le monde et son histoire⁵, je me contenterai de décrire ce que j'estime être un trait saillant du roman européen de la fin du vingtième siècle sous les auspices d'un auteur-modèle, Thomas Bernhard, dont la carrière culmine dans les années 1980 avant de s'achever en 1989. Puis, j'évoquerai, pour notre actualité, l'exemple complémentaire et central d'Imre Kertész. Ces écrivains représentent, selon moi, les modèles premiers et les pôles majeurs d'un engagement contemporain de la littérature, liant le plus étroitement possible forme et responsabilité.

I. Correction du discours et contra-diction de l'histoire :

Thomas Bernhard

De Thomas Bernhard, j'évoquerai simplement quelques éléments de l'œuvre romanesque, afin d'éclairer à travers eux la façon dont l'écriture contemporaine peut encore exercer une fonction de jugement politique et moral sur l'histoire qui engage l'écrivain — alors même que la logique de création dont elle relève repose d'abord sur un système de valeurs esthétiques. Thomas Bernhard est exemplaire de cette alliance progressivement et fortement réaffirmée, depuis la fin des années 1970, entre éthique et esthétique, et ce, pour une raison simple mais somme toute extraordinaire : son œuvre ne manifeste aucune solution de continuité entre l'énonciation narrative et l'entreprise politique de démolition critique de l'histoire. Au contraire, la sédimentation de l'histoire que manifeste pour Bernhard la réalité « nationale-catholique » autrichienne, cette présence arrêtée du passé qui fait l'objet de ses attaques systématiques, trouve précisément sa réplique et sa contradiction directes dans la spécificité de sa poétique romanesque.

Pour ce faire, toute l'œuvre repose (je simplifie) sur un travail *in extremis verbis* de correction systématique du discours. Travail qui est

5. Pour une approche d'ensemble de la question, je me permets de renvoyer à Emmanuel Bouju, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006. Cet article condense et prolonge certains éléments des chapitres 4 et 8 de l'essai.

sensible sur toute sa carrière d'écrivain, comme le traduit le passage même, dans le cours de l'œuvre romanesque, du titre de *Perturbation* (*Verstörung*) en 1967, à celui de *Corrections* (*Korrektur*) en 1975, puis à celui de *Extinction : un effondrement* (*Auslöschung : ein Zerfall*) en 1986⁶. Comme le souligne le personnage de ce dernier roman, Murau, « tout ce qui sera écrit dans cette *Extinction* sera éteint⁷ » : la répétition fait de l'énonciation un processus de destruction et d'autodestruction simultanées.

Or, ceci est la règle générale d'une poétique où l'utilisation narrative de la première personne recouvre une démultiplication dévastatrice des discours rapportés. C'est particulièrement sensible dans les trois derniers romans (non autobiographiques) — *Des arbres à abattre. Une irritation* (*Holzfällen : eine Erregung* [1984]), *Maîtres anciens* (*Alte Meister : Komödie* [1985])⁸ et *Extinction* : la citation des discours hérités de l'histoire et de la culture autrichiennes, et leur appropriation ironique par la narration, soumettent toute réalité au principe d'une correction permanente de son énonciation. L'hyperbole et l'épanorthose sont généralisées et sans limites : sans terme autre que la destruction de soi et du discours, dont le suicide devient la figure narrative principale.

Cette « correction » du discours, je crois qu'elle manifeste essentiellement le glissement du « dire » au « montrer » qu'Agamben évoque dans ses « Notes sur le geste » : l'écriture devient un geste où s'exhibe l'engagement de celui qui s'y inscrit tout entier au risque de s'y perdre.

Pour mieux rendre compte de cela, il me faut préciser ici que ce processus de réduction radicale dans le geste poétique s'inspire bien évidemment de Wittgenstein, dont la figure (personne et *persona*) occupe une place centrale et stratégique chez Thomas Bernhard. La philosophie de Wittgenstein, dont Bernhard dit qu'elle est « avant tout

6. Thomas Bernhard, *Perturbation* (trad. de Guy F. Estrangin), Paris, Gallimard, 1971 / *Verstörung*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1967 ; *Corrections* (trad. de Albert Kohn), Paris, Gallimard, 1978 / *Korrektur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975 ; *Extinction : un effondrement* (trad. de Gilberte Lambrichs), Paris, Gallimard, 1990 / *Auslöschung : ein Zerfall*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.

7. Thomas Bernhard, *Auslöschung : ein Zerfall*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 1996, p. 542 / *Extinction : un effondrement*, op. cit., p. 343.

8. Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre : une irritation* (trad. de Bernard Kreiss), Paris, Gallimard, 1987 / *Holzfällen : eine Erregung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984 ; *Maîtres anciens : comédie* (trad. de Gilberte Lambrichs), Paris, Gallimard, 1988 / *Alte Meister : Komödie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985.

9. Giorgio Agamben, op. cit.

poésie¹⁰», offre pour lui l'exemple de la recherche obsessionnelle d'une perfection quasi musicale du discours («mathématique-musicale» dit Bernhard: inséparablement pensée et poétique). Mais Bernhard use aussi de ce modèle pour en dénoncer en revers l'épuisement, l'extinction inévitables: l'exil anglais du philosophe permet de fustiger l'Autriche et son incapacité à penser l'art et la philosophie de son histoire. Et si l'art et la philosophie de l'Autriche ont jamais existé (c'est le propos de la «Lettre au Dr Spiel»), ils sont comme concentrés dans le «cerveau» de Wittgenstein, dans l'articulation d'une conscience poussée à ses limites, jusqu'à la folie.

Le travail hypercritique de l'écriture bernhardienne apparaît ainsi lié au défi lancé à toute énonciation par Wittgenstein¹¹, lequel apparaît en creux dans *Correction* ou dans *Le neveu de Wittgenstein: une amitié* (*Wittgensteins Neffe: eine Freundschaft* [1982]¹²): les personnages de Roithamer et de Paul Wittgenstein (le neveu de Ludwig) figurent les doubles complémentaires — l'un fictif et l'autre réel — d'une identité d'écrivain idéal et impossible. L'écriture devient l'équivalent de la «chambre de pensée» (*Denkkammer*) dans laquelle s'enferme Roithamer en se cloîtrant dans sa «mansarde» (*Dachkammer*) et en imaginant le Cône (cette utopie architecturale inspirée d'un projet équivalent du philosophe autrichien); ou encore elle s'inscrit dans le cercle du Steinhof, l'asile médico-psychiatrique dans lequel Paul Wittgenstein évolue, en transformant le solipsisme d'une folie d'inspiration hölderlinienne en «amitié» et en fantaisie iconoclaste (inspirée du *Neveu de Rameau*).

Wittgenstein est ainsi à la fois présent et absent de l'œuvre bernhardienne: il fonctionne comme un horizon de représentation à partir duquel le monde apparaît et se dénonce lui-même. Car comme Bernhard l'indique dans sa lettre au Dr Spiel du 2 mars 1971:

10. «Lettre au Docteur Spiel» du 2 mars 1971, reproduite dans Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer (dir.), *Thomas Bernhard*, Arcane 17, coll. «L'envers du miroir», n° 1, 1987, p. 95-96.

11. Comme l'écrit Pierre Hadot: «Les propositions éthiques du *Tractatus*, comme Wittgenstein le dit lui-même, montrent un indicible, c'est-à-dire les limites de notre monde et de notre langage, ces limites qui sont, par exemple, le Je (5.632, 5.633 et 5.641), la totalité du monde, le fait du monde, la mort (6.431-6.432)» (*Wittgenstein et les limites du langage*, Paris, Vrin, 2004, p. 19).

12. Thomas Bernhard, *Le neveu de Wittgenstein: une amitié* (trad. de Jean-Claude Hémery), Paris, Gallimard, coll. «Du monde entier», 1985/ *Wittgensteins Neffe: eine Freundschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

W. est une question à laquelle il ne peut y avoir de réponse. [...]
[...]

Ainsi je n'écris pas sur Wittgenstein, non pas parce que je ne peux pas, mais parce que je ne peux pas lui apporter de réponse, par quoi tout s'explique de soi-même¹³.

Aussi Bernhard ajoute-t-il : « La question n'est pas : écrire sur Wittgenstein. La question c'est : *puis-je être* Wittgenstein, ne serait-ce qu'un instant, sans le détruire, lui (W.) ou moi (B.)¹⁴ ? »

À dire vrai, il y a bien dans l'œuvre de Bernhard une mise en fiction directe de Wittgenstein lui-même, dans une pièce de théâtre intitulée *Ritter, Dene, Voss* (1984)¹⁵, du nom des acteurs qui l'ont jouée ; mais précisément, il s'agit là de l'« imitation » d'une voix et non d'une identification narrative — où Bernhard opère comme *Stimmenimitator* et non comme *Erzähler*.

Il existe également une nouvelle de 1982 (*Goethe stirbt*, publiée dans *Die Zeit*¹⁶) qui, à travers une mise en fiction anachronique de la mort de Goethe, traduit surtout celle de l'absence de Wittgenstein. C'est un étonnant récit de Goethe appelant Wittgenstein à son chevet — alors que celui-ci est déjà mort : *l'excipit* transforme le pathétique des derniers mots de Goethe (« *mehr Licht* ») en reconnaissance ultime d'un renoncement au discours (« *mehr nicht* »). Cette clause accorde ainsi au lecteur de reconsidérer toute la tradition littéraire-philosophique germanophone aux lumières (destructrices) du regard wittgensteinien — de ce « style de pensée » dont le Goethe bernhardien reconnaît la valeur supérieure *in fine*.

La façon dont l'ombre de Wittgenstein hante l'œuvre de Thomas Bernhard permet ainsi de mieux comprendre l'importance de cette dernière pour la littérature de son temps et son ambition d'une éthique de l'engagement littéraire fondée principalement, selon moi, sur la transcription de l'histoire. Car elle ne cesse de porter l'accent sur la difficulté et le paradoxe de cette ambition, en revenant sur la pierre d'achoppement de la littérature post-sartrienne (ou « intransitive » si l'on veut) : s'engager à faire apparaître le texte virtuel de l'histoire, c'est aussi courir le risque de ne jamais renvoyer qu'à l'élément du langage et non à celui de l'expérience ; l'avènement du texte peut très bien ne

13. « Lettre au Docteur Spiel », *loc. cit.*, p. 95.

14. *Ibid.*, p. 96.

15. Thomas Bernhard, *Ritter, Dene, Voss*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.

16. « Goethe se meurt » (trad. de Eliane Kaufholz), dans Hervé Lenormand et Werner Wögerbauer (dir.), *op. cit.*, p. 229-239.

jamais faire surgir (ni encore moins susciter) l'événement de l'histoire. Ou pour le dire autrement : si toute écriture est répétition et correction, peut-elle encore prétendre même dire le réel ?

Or, c'est justement en portant ce risque « wittgensteinien » à ses limites et à son point de rupture que Bernhard le récuse : la perturbation/ correction/ extinction de l'énonciation littéraire est une stratégie rhétorique qui laisse le lecteur devant une réalité identifiée au fantôme du texte, au vide laissé par son absence. L'Autriche est visée et construite comme double fantomatique de l'œuvre, comme sa stricte contradiction. Le scepticisme à l'égard du langage se renverse en dénonciation ironique d'une histoire qui n'apparaît plus sous-jacente et préalable à l'énonciation, mais au contraire se dévoile comme contemporaine et coextensible à elle.

Le modèle de l'écriture bernhardienne joue ainsi autant comme engagement éthique dans l'histoire que comme modèle esthétique. Ou plutôt, en s'engageant tout entier dans l'entreprise de l'écriture, Bernhard incite son lecteur à exercer ce geste du jugement qui touche, par-delà l'évaluation esthétique, à la « façon de vivre » — pour reprendre une remarque que Wittgenstein énonce lui-même dans les *Leçons sur l'esthétique*. Et ce, alors même que Thomas Bernhard affecte de se désintéresser entièrement du devenir de ses œuvres, lesquelles — prétend-il — ne lui appartiennent plus lorsqu'elles sont publiées.

Je crois vraiment que ce modèle exerce son emprise sur tout le roman contemporain, qui reconnaît en lui l'alliance la plus étroite entre le déploiement d'une œuvre, son inscription dans l'histoire nationale, et sa force de redéfinition de l'histoire littéraire — comme chez Antonio Muñoz Molina en Espagne, Antonio Lobo Antunes au Portugal, Ian McEwan en Grande-Bretagne, Péter Esterházy en Hongrie et Antoine Volodine en France, par exemple.

Il contribue ainsi à définir les traits saillants d'un engagement littéraire dont je cherche ici à marquer la valeur :

- une constellation de choix thématiques et formels qui s'affiche liée à l'histoire nationale, mais qui contredit dans le même temps violemment cette histoire ;
- un conflit volontaire entre les temporalités de l'histoire visée et celles que déploient les formes romanesques au cœur de l'échange littéraire ;
- l'inscription personnelle de l'écrivain, et dans son sillage du lecteur, dans un réordonnement du temps historique éprouvé à l'aune de la figuration fictionnelle de l'expérience.

L'exemplarité de l'écrivain autrichien tient donc aussi — à la différence par exemple de Beckett auquel on l'a souvent, et à juste titre sans doute, comparé — dans l'élément d'une confrontation directe — et maintenue jusqu'à son terme — de l'écrivain à son espace politique et linguistique originel : derrière la multiplicité des œuvres et des dispositifs fictionnels qui les régissent, apparaît ostensiblement l'affirmation d'une posture face à l'histoire qui embarque le lecteur avec l'écrivain.

Or, c'est ce violent conflit du roman avec la société et l'histoire qui contribue paradoxalement à ouvrir l'œuvre sur un lectorat libre de toute nationalité : l'écho extraordinaire qu'a rencontré la poétique bernhardienne depuis sa traduction systématique dans les années 1980 dessine l'orbe européen d'une œuvre pourtant revendiquée comme foncièrement autrichienne ; et ses héritiers les plus directs sont non seulement autrichiens ou allemands (Elfriede Jelinek, Robert Menasse, Juli Zeh), mais aussi hongrois (Imre Kertész, Peter Esterházy), espagnols (Javier Marías) ou encore serbes (David Albahari).

2. Dédoublement ironique et injonction éthique :

Imre Kertész

C'est précisément l'œuvre de l'un de ces héritiers du modèle bernhardien, Imre Kertész, qui peut le mieux exemplifier cet engagement littéraire contemporain — où l'injonction éthique du roman n'est pas séparable de l'invention d'une forme narrative et rhétorique capable d'articuler ensemble le passé de l'histoire, le présent vécu et le temps ouvert de l'altérité. Ce défi se retrouve au cœur même de son œuvre, qui est, tout entière, interrogation sur les pouvoirs du roman — depuis l'origine d'*Être sans destin* (1975)¹⁷, roman autofictionnel dont la sincérité immédiate bouleverse, comme chez Primo Levi ou Varlam Chalamov, les catégories morales préétablies et inadaptées à l'expérience historique.

Le moyen principal, rhétorique et éthique à la fois, dont use Kertész pour relever ce défi, c'est celui de l'ironie — conçue à la fois comme pratique du dédoublement de l'énonciation et injonction à la reconnaissance de ce dédoublement par le lecteur : une ironie amère et drôle qui évoque l'« engagement serré sur le plan des émotions » dont parle

17. Imre Kertész, *Sorstalanság*, Budapest, Szépirodalmi, 1975 / *Être sans destin* (trad. de Natalia et Charles Zaremba), Arles, Actes Sud, 1998. Bien que ne connaissant pas le hongrois, je me permets malgré tout d'évoquer cette œuvre importante, en la citant dans la traduction qui me l'a fait connaître.

Linda Hutcheon¹⁸ : une ironie au fil de laquelle Kertész parcourt la double face de sa condition historique — celle qui fait de lui un *Chercheur de traces* (1998)¹⁹ confronté au « vide dévorant » de son « secret », dont il « porte seul la responsabilité ». Car la perte, l'enfouissement sensible du passé coïncide avec sa présence constante à l'intérieur de soi, et le condamne, par fidélité à soi, à une quête de preuves susceptibles de dépasser « le leurre des choses » et « la comédie du temps qui passe ». Pour retrouver « l'intemporalité » dont il est constitué, et dont « aucune carte géographique, aucun inventaire, aussi précis et exhaustif fût-il, ne peut apporter la preuve », il doit changer de « méthode », pratiquer une archéologie intime qui passe par l'esthétique de l'expression littéraire :

Ne plus faire parler le lieu, mais au contraire devenir la pierre de touche de ce lieu, prendre la parole. Se transformer en instrument afin que le signe eût une résonance : oui, ne pas découvrir le spectacle, mais s'ouvrir lui-même au spectacle ; ne pas amasser des preuves, mais devenir lui-même une preuve, le témoin fragile mais implacable de son douloureux triomphe²⁰.

La voix du chercheur de traces devient le lieu propre, dévasté et creusé, ouvert et partagé, de la transcription de l'histoire.

Ce faisant, Imre Kertész montre que l'histoire et la politique sont certes présentes comme contrainte et atteinte à la liberté du sujet, mais sont aussi produites en réplique comme événement esthétique — ainsi que l'indique une notation tirée de la première partie du *Refus* (1988) :

Il est arrivé quelque chose à cette expérience [...] : dans l'intervalle, elle s'est transformée au fond de moi, allez savoir comment, en une conviction esthétique inébranlable²¹.

Dans cette conviction esthétique, l'écriture trouve les moyens de se faire provocation ouverte, retournement ironique du « destin » imposé au sujet par l'histoire en liberté capable de le revendiquer et de le dévoiler en lui donnant forme littéraire. La clause du premier roman, *Être*

18. Citée par Pierre Schoentjes dans *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 294.

19. Imre Kertész, *A nyomkereső* (extrait du recueil *Az angol lobogó*, Budapest, Holnap Kiadó, 1998) / *Le chercheur de traces* (trad. de Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo), Arles, Actes Sud, 2003.

20. *Ibid.*, p. 66.

21. Imre Kertész, *A kudarc*, Budapest, Szépirodalmi kiadó, 1988 / *Le refus* (trad. de Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo), Arles, Actes Sud, 2001, p. 39. Désormais désigné à l'aide du sigle LR, suivi du numéro de la page.

sans destin (dont *Le refus* raconte précisément les difficultés d'écriture et d'édition) manifeste l'acte même de cette libération — tout le reste de l'œuvre devenant comme l'épigraphe de ce geste fondateur, où le protagoniste décide de « faire quelque chose » du destin vécu, d'en faire désormais un acte libre.

Or, ce geste littéraire de dévoilement est toujours susceptible de se heurter, à son tour, à l'histoire, à un autre mur de l'histoire, à un autre totalitarisme — celui, en l'occurrence, du régime communiste. La première partie du *Refus* constitue ainsi une transcription de l'histoire au second degré, en n'étant pas seulement réflexion sur l'écriture de l'histoire, mais aussi sur l'inscription de cette écriture dans l'histoire sociale et politique de la Hongrie communiste : à travers l'avis de refus de l'éditeur et son argumentation « pseudo-humaniste » — avis mentionné d'abord en extraits au gré de la lecture du « vieux », puis repris *in extenso* avant d'être intégré au récit fictionnel du « Refus » proprement dit en seconde partie —, l'auteur se heurte à une nouvelle forme d'effacement des traces, par étouffement de l'écriture et impossibilité de son déploiement public dans la lecture.

D'où, là encore, l'exercice d'une pratique résistante : un resserrement sur soi, sur cette prison esthétique consciente de l'identité²², mais qui passe par l'altérité de la réécriture, du commentaire ironique, de la transposition fictionnelle et de l'allégorie. *Le refus* s'élabore ainsi en textes enchâssés : le récit-titre, dont l'auteur est « le vieux » et le protagoniste « Köves », apparaît inscrit dans un ensemble plus vaste, qui fait apparaître les diverses strates de l'identification historique. L'écriture est autocitation et dédoublement ironique, mais en retour la duplicité des signes devient unicité de l'histoire — communauté finale du « nous » dans l'achèvement du roman et dans le déchiffrement de la lecture.

Comme dans le *misi me* de Primo Levi, l'expérience immédiate de l'histoire et l'expérience hyper-médiatisée de la littérature (la lecture d'un récit qui raconte et commente l'écriture d'un récit allégorique de l'expérience vécue...) viennent donc coïncider idéalement dans un acte d'appropriation que la publication doit rendre possible à chacun. Car l'écriture est comme un saut épistémologique qui ouvre le champ de l'altérité — et en accepte les risques :

22. « J'étais devenu le prisonnier de ces deux cent cinquante feuillets que j'avais écrits moi-même » (*LR*, 39).

Sans m'en rendre compte, j'avais pris un élan et sauté, passant d'un seul bond du personnel à l'objectif, au général. [...] Car, je le vois clairement aujourd'hui, écrire un roman signifiait écrire pour les autres, y compris ceux qui le refuseraient. (LR, 72)

Comme chez d'autres romanciers ayant dû écrire durant l'ère communiste, cette possibilité même de l'appropriation littéraire devient l'enjeu d'un conflit historique avec le régime non démocratique de la culture. Mais dans l'histoire du refus, du fiasco (*kudarc*) littéraire auquel il s'est heurté, Kertész fait, modestement mais pleinement, apparaître que l'acte de libération à l'origine de l'écriture, et dont la fin est la lecture, est un acte dont la valeur esthétique repose fondamentalement sur un jugement anti-totalitaire d'ordre éthique autant que politique :

Avant tout, il se demandera si l'éditeur a eu raison, s'il a écrit un bon ou un mauvais livre. Il se rendra bientôt compte que de son point de vue — et bien que ce point de vue soit peut-être partiel, c'est le seul d'où il puisse regarder le monde — peu importe s'il considère lui-même que son livre est juste tel qu'il pouvait être. Car — il le comprendra et ce sera sûrement une surprise pour lui — plus important encore que le roman lui-même sera ce qu'il aura vécu à travers lui, par son écriture. C'était pourtant un choix et un combat : justement le genre de combat qui lui était destiné. Une liberté confrontée à elle-même et à son destin, une force qui s'affranchit des circonstances, un attentat qui sappe le nécessaire, car qu'est une œuvre, qu'est toute œuvre humaine, si ce n'est cela?... (LR, 348)

Voilà la clé : la résistance à la violence de l'histoire s'arc-boute, dans l'ordre du romanesque, sur le soutien de la littérature elle-même, sur cette force affranchie des circonstances et de la nécessité qu'est l'engagement de l'écriture, et sur l'incertitude de lecture et de la réception de l'œuvre.

Or, cette résistance-là survit au totalitarisme, bien entendu, car l'histoire post-totalitaire — qu'elle soit post-communiste ou post-fasciste — ne lance pas moins de défis au roman. Le récit intitulé *Un autre : chronique d'une métamorphose* (1997)²³ — qu'appuient les témoignages récents de Kertész sur son expérience depuis l'attribution du Prix Nobel — montre bien que la démocratisation n'est pas sortie hors de l'histoire, mais plutôt redéfinition morale (et esthétique) de la position

23. Imre Kertész, *Valaki más : a változás kronikája*, Budapest, Magvető, 1997 / *Un autre : chronique d'une métamorphose* (trad. de Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo), Arles, Actes Sud, 1999. Désormais désigné à l'aide du sigle UA, suivi du numéro de la page.

du sujet²⁴ : l'inquiétude est maintenue, déplacée mais accentuée peut-être, sur l'identité du sujet et du langage dont il peut disposer. Il s'agit de relever le défi d'une *conditio minima* nouvelle, d'une vraie métamorphose morale :

J'ai été sauvé de moi-même ? On m'a simplement rendu la *conditio minima*, ma liberté individuelle — la porte de la cellule où j'ai été enfermé pendant quarante ans s'est ouverte, certes en grinçant, et il se peut que cela suffise à me perturber. (UA, 11)

Cette « perturbation » du sujet, comme chez Bernhard, n'efface pas l'histoire, bien au contraire. L'empreinte du passé est toujours marquée au présent, sensible en toute expression de soi, mais — et c'est là un ferment d'espoir — cette marque, ce signe est aussi le moyen et l'élément de l'écriture :

Je suis l'enfant incorrigible des dictatures, ma particularité est d'être marqué. [...] Être marqué est ma maladie, mais c'est aussi l'aiguillon de ma vitalité, son dopant, c'est là que je puise mon inspiration quand, en hurlant comme si j'avais une attaque, je passe soudain de mon existence à l'expression. (UA, 31)

S'il peut y avoir constitution libre de l'identité, ce ne peut être que par le travail de la littérature : lecture, traduction, commentaire, autographie. « Je vais donc vous l'avouer : je n'ai qu'une seule identité, l'écriture (*Eine sich selbst schreibende Identität*)²⁵. » Une identité qui s'écrit (d')elle-même.

Cette forme d'engagement littéraire, dont Bernhard a ouvert la voie et dont Kertész constitue peut-être aujourd'hui l'exemple le plus achevé, trouve encore à s'illustrer dans l'un de ses romans les plus récents, *Liquidation*²⁶ : le titre, quasi bernhardien, reprend celui d'une pièce écrite par l'écrivain B.²⁷ — né à Auschwitz en 1944 —, et dit ainsi

24. C'est toujours l'identité du sujet qui est en cause, comme dans cette réflexion amère du narrateur : « Après leur départ, ils ont laissé derrière eux des estropiés du mauvais usage de la langue qui ont à présent un besoin urgent de secours moraux, comme si, pareils à des lambeaux de papier, les mots qui ont perdu leur sens nous montraient d'un coup leurs blessures morales. Où que je regarde, je vois cliqueter des prothèses morales, toquer des béquilles morales, rouler des fauteuils moraux. Il ne s'agit pas d'oublier une époque comme on oublie un cauchemar : car ce cauchemar, c'était eux ; s'ils veulent vivre, ils devraient s'oublier eux-mêmes » (UA, 13).

25. Imre Kertész, *Un autre, chronique d'une métamorphose*, op. cit., p. 67.

26. Imre Kertész, *Felszámolás*, Budapest, Magvető, 2003 / *Liquidation* (trad. de Natalia Zarembo-Huzsvai et Charles Zarembo), Arles, Actes Sud, 2003.

27. B. est présenté comme traducteur en hongrois de Thomas Bernhard.

l'entreprise de liquidation textuelle et existentielle à laquelle est conduit B., dans le sillage d'une liquidation générale de la vie culturelle hongroise ; le roman raconte les efforts déployés vainement par l'éditeur Keserü pour retrouver, après le suicide de l'écrivain et en particulier auprès des femmes qui l'ont connu, un manuscrit autobiographique — lequel reviendrait sur l'écho qu'il aurait conservé de sa naissance paradoxale et à tous égards exceptionnelle, et constituerait ainsi un chef-d'œuvre de l'écriture des camps ; mais lequel représenterait peut-être aussi, du point de vue de B. lui-même, une aberration due simplement à « un accident industriel unique en son genre ». Le texte original demeure absent, et c'est cette absence même, maintenue jusqu'au terme de la « liquidation », qui désigne et met en forme l'expérience réelle des quarante années vécues depuis Auschwitz, et à travers le régime de Kádár, par B.²⁸, avant que de conduire et de figurer celle de ses amis demeurés incrédules et désabusés face aux ambiguïtés du temps présent.

Là encore, le texte idéal de l'histoire s'avère impossible à reconstituer, et c'est précisément l'extinction de l'écriture qui place le lecteur en situation de réinventer pour lui-même et conjointement la littérature et l'histoire, hors des mythographies conventionnelles. Le principe d'une stratification textuelle dont la traversée ouvre sur le texte, virtuel et absent, de l'histoire, place le lecteur face à la nécessité de faire lui-même le saut herméneutique qui consiste à rejoindre la réalité et l'histoire depuis le lieu de la littérature. La pièce, « la comédie (la tragédie ?) » intitulée *Liquidation* est ainsi doublée d'un avertissement de l'auteur qui précise que « la réalité de l'œuvre » est « une autre œuvre » que « nous ne connaissons pas dans son intégralité », et qui est donc vague et fragmentaire comme la réalité du « monde donné ». En glissant d'une « Liquidation » à une autre (*Liquidation*), nous éprouvons par nous-mêmes l'inquiétude et l'amertume d'une réalité qui nous unit à l'écrivain.

Je vois là, dans cette architecture narrative, plusieurs des traits susceptibles de définir une rhétorique, au sens large, de l'engagement littéraire contemporain : l'enchâssement spéculaire de la réalité et de sa désignation fictionnelle, la mise en fable / mise à mort de l'écrivain

28. « Un homme totalement dégradé, en d'autres termes un survivant, n'est pas tragique, disait-il, mais comique, parce qu'il n'a pas de destin. C'est un paradoxe [...] qui se manifeste tout simplement chez lui, l'auteur, sous la forme d'un problème stylistique » (Imre Kertész, *Liquidation*, op. cit., p. 25).

du passé, l'inscription autobiographique cryptée et ironique, la démythification réciproque de la littérature et de l'histoire, la figuration du lecteur en héritier (et « liquidateur ») de l'œuvre inachevée.

Dans cette forme d'engagement de la littérature, la matérialité de l'expérience historique est toujours figurée comme « douleur fantôme » de l'énonciation romanesque, et l'expérience de lecture devient seule à même de déplacer l'inscription en creux de l'écrivain dans l'histoire en questionnement ouvert et partageable. Ce que montre de façon éclatante l'œuvre (tout entière) d'Imre Kertész, c'est que la problématique éthique et politique de la transcription de l'histoire se concentre dans l'épreuve formelle des moyens de la littérature : sans plus se satisfaire de l'idéal barthesien d'un « engagement manqué²⁹ », l'injonction à la responsabilité définit non seulement l'expérience d'écriture, mais est aussi donnée à éprouver dans le temps à la fois intime et historique de la lecture.

Conclusion

Si une rhétorique contemporaine de l'engagement littéraire existe, elle se manifeste le plus clairement, à mon sens, dans l'écriture de l'histoire, et consiste en une déictique de la responsabilité : un art de montrer les lieux où la responsabilité de l'écrivain et du lecteur s'engagent en se liant l'une à l'autre. Le geste de l'engagement, destiné à la reconnaissance par l'interprétation mais aussi au risque de la méconnaissance et de l'inefficace, passe ainsi par une figuration interne dont Benoît Denis avait déjà signalé l'importance à partir du modèle sartrien, mais dont les exemples singuliers étudiés ici accentuent la fonction pragmatique et régulatrice. Dans ces exemples, l'écrivain se retrouve engagé dans et par son œuvre comme modèle éthique destiné à une appropriation active et critique ; et le lecteur est celui qui, relevant le défi de cette appropriation, reconnaît, sanctionne et déploie le geste d'engagement du littéraire en le confrontant au monde commun.

La transcription de l'histoire s'établit comme palimpseste en devenir : la refiguration sans cesse répétée par l'écrivain du substrat référentiel manifeste en littérature l'expérience vive de la condition historique et contraint chaque lecteur à en assumer à son tour la responsabilité. La

29. « Pour l'écrivain, la responsabilité principale, c'est de supporter la littérature comme un engagement manqué, comme un regard moiséen sur la Terre Promise du réel » (Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1986, p. 150).

posture sartrienne de l'implication politique se retrouve ainsi placée au cœur même de l'échange instauré par le texte avec l'expérience de lecture : la « coopération », ou la connivence sollicitée par le geste même de l'engagement littéraire n'efface pas la question d'une représentation du réel et de l'histoire, ni même d'une intervention dans l'ordre du politique et de l'universalisme éthique, mais font de cette question un problème poétique qui se pose et agit aux divers lieux de déploiement du texte.

Tout auteur engagé est ainsi comme ce *Jedermann* à la Hoffmanstahl auquel s'identifie Kertész dans *Un autre : chronique d'une métamorphose* : un être quelconque, certes, mais un sujet pour qui la transmission du littéraire est mode de contestation de la violence historique, aussi bien qu'épreuve au quotidien de son emprise. Pour persister à être, il doit comme lui « [s]'appuyer seulement sur [sa] propre et indiscutable *sensation* de responsabilité (en tant que seule expérience *sensible*)³⁰ ». Pour lui, comme pour son lecteur appelé à prendre sa place dans la noria des identités empruntées, le roman est question de forme et de responsabilité — une forme sensible de la responsabilité.

30. Imre Kertész, *Un autre, chronique d'une métamorphose*, op. cit., p. 18.